PINACOTECA DE LOS GENIOS

9

Mantegna

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578, T. E. 34-7501, Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Andrés Mantegna

Monografía, por ALBERTO MARTINI

Traducción, por JULIO GÓMEZ DE LA SERNA

El juicio del siglo XX, por JULIO E. PAYRÓ

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa colección de arte del mundo

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

ALBERTO MARTINI

Andrés Mantegna

1

En la modestísima familia de un carpintero de Isola di Carturo, una aldea de la provincia paduana, nace, en 1431, Andrés Mantegna. Su padre, que no podía sufragar la educación de aquel hijo, lo coloca al servicio del pintor Francisco Squarcione, quien, para poder disponer de él a voluntad, lo prohíja. En el taller de Squarcione realiza sus primeros ensayos artísticos, ya sea en el género pictórico, ya en el escultórico o en el decorativo, revelando aptitudes tan singulares que muy pronto se distingue entre los numerosos discípulos de aquél. En ese taller, rodeado de tantos modelos de la escultura antigua, aprende a amar el arte clásico y a conocer, ante los vaciados, reproducciones y bocetos, las novedades revolucionarias de la escuela florentina. Permanece durante seis años junto a Squarcione y, luego, deseando independizarse de aquella sujeción y sintiéndose en condiciones de afrontar personalmente el oficio, sepárase de su maestro y padre adoptivo mediante un convenio firmado en enero de 1448, que le impone, desgraciadamente, numerosas obligaciones sobre sus actividades. En ese mismo año pinta, en Padua, un tríptico para la Iglesia de Santa Sofía y suscribe un compromiso para ejecutar la parte pictórica de la Capilla Ovetari de la iglesia de los Agustinos. Un hermano suyo, mayor, tiene que firmar por él —menor de edad— ese contrato. En dicha obra, el joven de diecisiete años trabaja junto a maestros de más edad y de mayor práctica que él, como Juan de Alemania y Antonio Vivarini; pero se siente capaz de sostener favorablemente la comparación con ellos.

De carácter violento y ególatra, impulsivo y pendenciero, no tarda en reñir hasta con su amigo Nicolás Pizzolo; a pesar de tantos lances, sin embargo, y aunque Squarcione no cesa de criticar su trabajo y obstaculizar sus planes, logra llevar a cabo la obra con gran éxito. Los últimos pagos por la decoración de la Capilla datan de 1455 pero, entretanto, Mantegna efectúa otros encargos de categoría, en especial para la ciudad. En 1448 había visitado Ferrara para pintar los importantes retratos de Lionel de Este y de Fulco de Villafora; y allí admiró, más que la límpida mesura de Piero della Francesca, la lenticular precisión descriptiva de Rogelio van der Weyden. Una vez realizados los frescos de los Agustinos y las otras obras precitadas, Mantegna es ya un artista famoso y muy solicitado, aunque en Padua se encuentra aislado por culpa de su carácter y de la enemistad del influyente Squarcione. Hacía ya años, sin embargo, que mantenía estrechas relaciones con el ambiente artístico veneciano y, en especial, con Juan y Gentil Bellini, con cuya hermana contrae matrimonio en 1454, consolidando así una alianza cultural. De 1457 a 1459 trabaja en el Retablo de San Zenón *para la iglesia homónima de Verona y, en este período, es invitado a Mantua por el marqués Ludovico Gonzaga como pintor de Corte. Acepta la invitación, cediendo a las insistencias del marqués, y en 1460 se traslada a esa ciudad, donde puede trabajar en un ambiente culto y, además, en condiciones económicas ventajosas. Durante esos años pinta la Capilla del Castillo y, luego, de 1466 a 1467, va a Florencia y a Pisa, ciudades en las que admira las obras de los pintores toscanos. De regreso a Mantua se dispone a decorar la llamada* Cámara de los Esposos, *obra que debió de iniciar probablemente en 1471 y que terminó, con seguridad, en 1474. Después de la muerte de su protector, el marqués Ludovico (1478), pasa momentos difíciles, agobiado por estrecheces pecuniarias. En 1484 pinta una cámara del Castillo de Mantua, pero, no obstante ese trabajo, su situación no mejoró mucho, y en ese mismo año solicita un préstamo de Lorenzo el Magnífico, quien, poco antes, había mostrado gran aprecio por sus obras. Sea como fuere, sus dificultades se solucionan con el advenimiento de Juan Francisco Gonzaga, que ayuda de nuevo al artista. Es muy probable que en 1485 iniciara el ciclo del* Triunfo de César, *que interrumpió de 1488 a 1490, años durante los cuales se halla en Roma para pintar la capilla privada del pontífice Inocencio VIII, destruida, por desgracia, en 1780.*

Pese a su avanzada edad, su labor no conoce pausas: de 1495 a 1496 ejecuta el gran retablo de la Virgen de la Victoria, *para Francisco Gonzaga; de 1496 a 1497 el de la iglesia de Santa María "in Organo" de Verona, que se halla actualmente en el Castillo Sforza de Milán, y en 1497 pinta igualmente el lienzo que representa* El Parnaso, *destinado al gabinete de Isabel de Este, la culta y refinada esposa de Juan Francisco. Para esta labor, Isabel invita asimismo a otros artistas —Lorenzo Costa, el Perugino— y a Juan Bellini, quien, sin embargo, declina la invitación. En 1502, Andrés Mantegna, viejo ya, pinta, también para Isabel,* Minerva persiguiendo los vicios, *pero no termina su obra porque la muerte le sorprende el 13 de septiembre de 1506, cuando trabajaba todavía en la* Fábula del dios Como, *concluida después por Lorenzo Costa.*

Con dichas obras se cierra la parábola creadora de este eminente pintor, cuya influencia irradia sobre toda la cultura artística de la Italia septentrional durante más de medio siglo y de quien tomará ejemplo incluso el gran Correggio.

2

El mundo perdido de la antigüedad clásica, románticamente recreado

Mantegna tiene sólo diecisiete años cuando firma el tríptico pintado para la Iglesia de Santa Sofía de Padua, hoy perdido, y cuando suscribe la obligación contractual de pintar los frescos de la Capilla Ovetari, en la iglesia de los Ermitaños Agustinos, igualmente en Padua. Allí también trabajan maestros ya afamados como Juan de Alemania y Antonio Vivarini, además de Nicolás Pizzolo, pintor y escultor. Estamos en 1448 y el joven artista, después de haber permanecido durante muchos años bajo la sujeción de Squarcione, rompe ruidosamente con su maestro y padre adoptivo: Mantegna siente que el arte de aquél le ha dado ya todo cuanto podía darle, y que seguirá mejor su vocación si está libre de todo sometimiento y de toda imposición. Ciertamente aquella formación habíale sido de gran utilidad, quizá superior a cuanto él, en su juvenil orgullo, estaba dispuesto a reconocer: con Squarcione había aprendido no sólo a mezclar los colores y a manejar con soltura los pinceles, sino que, además, habíase impuesto en las sutilezas de la técnica y en la escrupulosidad para representar el mundo, aun en sus detalles microscópicos, con una objetividad casi impersonal, reproduciendo los hombres y las cosas detenidos para siempre en su inmovilidad fuera del tiempo.

De cualquier modo, la experiencia más estimulante para una inteligencia viva y juvenil como la suya había sido el encuentro con la antigüedad clásica: una revelación inesperada que suscitó todo su entusiasmo e inflamó su fantasía, haciéndole soñar, en términos pictóricos, con una nueva evocación nostálgica y apasionada de aquel mundo lejano e inexorablemente perdido. Además de estudiar los remotos testimonios de la época clásica, fuesen originales o copias, fragmentos griegos o romanos, él había aprendido a valorar la importancia del organismo compositivo considerado en su unidad de espacio y en la armonía proporcionada de las relaciones y también el significado de la forma que el diseño crea ilusoriamente en los bajos relieves; dos formidables instrumentos estilísticos que ofrecían la posibilidad de evadirse de las opresiones de aquel gótico que perduraba todavía en el taller de Squarcione.

Padua, donde Andrés efectuó su aprendizaje pictórico, está, en aquellos años —culturalmente, se entiende—, a mitad de camino entre Florencia y Venecia. Si con el ambiente de la Laguna Véneta hay un intercambio casi cotidiano, dada la contigüidad geográfica de Padua y Venecia, y si las tímidas novedades renacentistas de Jacobo Bellini y de Antonio Vivarini son conocidas por los artistas paduanos —se advierte un claro reflejo de ellas en las obras de Squarcione—, no falta, sin embargo, un conocimiento directo de esas muestras realmente modernas que cambian el curso del arte italiano cuatrocentista, es decir, las florentinas. En efecto, Padua es una ciudad dilecta de los artistas de la patria de Dante, tanto que allí muchos de ellos trabajan y dejan numerosos testimonios poéticos de la noble cultura humanista apenas florecida, como, por ejemplo, Filippo Lippi, sin duda uno de los más atentos y sagaces discípulos de Masaccio, que aparece allí y pinta obras perdidas actualmente; Paolo Uccello, que crea en la Casa Vitaliana un ciclo dedicado a los Hombres Famosos, y cuya obsesión científica por la perspectiva se hace harto conocida, y Donatello, el más grande escultor del siglo y uno de los iniciadores del nuevo estilo, que reside repetidamente en Padua, ejecutando el monumento ecuestre de Erasmo de Narni, llamado el Gattamelata, y el célebre altar de bronce para la Basílica de San Antonio.

En torno a las obras de Donatello, contempladas con una admiración pareja al deseo de seguirle por el nuevo camino, se congregan los talentos más vivos del ambiente artístico paduano, con Mantegna y Pizzolo a la cabeza. Para estos jóvenes, Donatello es la encarnación de un nuevo clasicismo, recreado modernamente por medio de la observación de la realidad que tiene ante sus ojos; es el artífice magistral que con una superficie apenas modelada logra suscitar la ilusión de formas y de espacios; es el cantor de una humanidad heroica, consciente de su recuperada dignidad y de su papel sobre la tierra. Seguir día tras día su labor... poder presenciar en la fundición el nacimiento maravilloso de sus prodigios escultóricos... ¿qué otra aventura podría haber, que fuera más provechosa para un artista en condiciones de acoger todas las sugerencias de una expresión estilística tan madura y elaborada?

La acusada agudeza de los perfiles lineales, la fuerte definición plástica de las formas, la complacencia por una materia dura y resistente, la predilección por ámbitos espaciales y perspectivas de gran complejidad, son características de la pintura de Mantegna y provienen en gran parte de la intensa y comprensiva meditación de la obra de Donatello. Pero, desde sus ensayos juveniles, Andrés demuestra un espíritu más sutil e intelectual, rayano casi en la tortuosidad. Él no busca tan sólo la ilusión de la forma sino el resalto típico del relieve escultórico; no se contenta con fingir cuerpos y paisajes, sino que intenta expresar la incorruptible dureza del mármol y del bronce; no le basta el sentimiento nuevo del

3

4

1 - La Virgen con el Niño - Viena, Academia Albertina.
2 - Cristo en el Limbo - Bolonia, Pinacoteca (foto A. Villani).
3 - Batalla de los dioses marinos (lado izquierdo) - Roma, Gabinete Nacional de Grabados.
4 - Bacanal en el lagar - Roma, íd., íd.
5 - El Descendimiento - Viena, Academia Albertina.

clasicismo, sino que quiere evidenciar la presencia de éste con una densa temática de origen literario y arqueológico; no se limita a dar unidad de perspectiva a las escenas, sino que persigue también el efecto escenográfico. Y es realmente esta actitud mental, tendiente a las sutilezas formalistas y a la erudición, lo que diferencia y aleja su arte de la posición renovadora de la cultura florentina. En efecto, mientras los maestros toscanos se valen del clasicismo para llegar a la afirmación de una nueva dimensión moral del hombre y para penetrar más a fondo en la realidad, Andrés Mantegna contempla ese mundo como un paraíso perdido que sólo puede evocarse en virtud de la fantasía. Por eso él agrega a sus obras fragmentos de esculturas, ruinas de arcos y de templos, bajos relieves truncados y corroídos, frisos y capiteles salvados con dificultad de la usura del tiempo, en medio de los cuales las figuras vivas parecen extrañamente ajenas. Así, se complace en describir con toda minuciosidad el ropaje de los personajes ataviados a la antigua, los paños que se ciñen a los cuerpos y dejan entrever la contextura anatómica, o bien las armaduras de los soldados, las corazas, los cascos con cimera y las sandalias, reproducidos con una exactitud realmente arqueológica. Hasta las fisonomías torvas e iracundas de algunos de sus personajes tienen algo de la estatuaria antigua, aunque con un trazo expresivo acusado por la energía de la línea. Este aspecto escultórico de su pintura y su carácter conceptuoso aparecen destacados también por sus coetáneos y están expresados en este terceto:

"la industriosa mano, el elevado ingenio
y la imagen recogida en el concepto
esculpí en pintura propia, real y viva"

En cierto sentido, ante el mundo antiguo, Mantegna propone una actitud que podríamos llamar neoclásica, aunque sea con las notas de una pasión inquieta y afanosa, veteada de estremecimientos románticos, que se encuentra especialmente en sus obras juveniles. En sus años de madurez, en cambio, se congela en un grave y severo academicismo, sostenido por un rigor y una sabiduría técnica magistrales.

La primera gran obra pictórica que emprende el joven Mantegna es, como ya hemos dicho, el ciclo de los frescos que decoraban la Capilla Ovetari de la iglesia de los Agustinos (Ermitaños) de Padua; por desgracia, no quedan de esa obra más que pocas escenas —dos episodios de la vida de San Cristóbal y la *Asunción*, además de algunos fragmentos amorosamente recompuestos en una reciente restauración—, debido a que la Capilla fue destruida por un bombardeo en la última guerra.

Los percances sufridos por esta gran decoración, cuya realización se prolongó desde 1448 hasta 1455, fueron múltiples: ya al año de iniciar su tarea, Mantegna, hombre de carácter ególatra y exclusivista, riñe con su compañero Nicolás Pizzolo a causa de la distribución de los trabajos, conforme a la parte que les asignaba el contrato. Luego, en 1450, muere Juan de Alemania y, después, su colega Antonio Vivarini se retira de la empresa, quizá por intervención de Squarcione, que no perdonó a Andrés el haber abandonado su taller; en sustitución de éstos se agregan a Mantegna y Pizzolo otros pintores, de dos de los cuales solamente se conocen los nombres: Bono de Ferrara y Ansuino de Forlí. Finalmente, en 1453, muere Pizzolo de muerte violenta y Mantegna se encuentra solo para dar término a la tarea.

Aunque haya sido determinada con toda certeza la parte que corresponde a nuestro artista en la decoración de la Capilla, sigue siendo hasta hoy incierta la sucesión cronológica de cada una de las escenas; sin duda, como se desprende de los documentos, pinta primeramente las figuras

5

de San Pedro, San Pablo y San Cristóbal en el ábside, de un donatellismo exento de influencias de la Escuela de Murano; luego, las escenas iniciales de la vida del apóstol Santiago el Mayor y la parte izquierda del arco triunfal, cuya otra mitad ejecutó Pizzolo. Si en los dos grandes paneles superiores en que están representadas *La vocación de Santiago y Juan* y *La predicación de Santiago*, Mantegna acusa las formas dándoles un relieve semejante al de la piedra o del metal y revelando una plasticidad áspera y abrupta, en las otras dos escenas del plano medio, con *Santiago bautizando a Hermógenes* y *Santiago ante Herodes Agripa*, une con la perspectiva los dos episodios y confiere a las figuras un ritmo lineal aún más cortante, duro y agudo por la precisión del trazo. Es evidente su progreso; y su rigor estructural y compositivo supera los ensayos más empíricos no sólo de Pizzolo y de los recién llegados —Bono de Ferrara y Ansuino de Forlí— sino también de otros dos anónimos que ejecutan los primeros episodios de la vida de San Cristóbal. A las críticas de cuantos le acusan de dureza y de imitación de la estatuaria antigua, responde el joven Mantegna con una obra indudablemente más acorde con la realidad del mundo, es decir, con los episodios llamados *San Cristóbal asaeteado* y *La translación de los restos de San Cristóbal*. Es una obra singular en la trayectoria pictórica de Mantegna, peculiar por su acento de verdad observada con precisión; y ésta es la razón de la inseguridad que existe para situarla cronológicamente entre las otras partes de la decoración de la iglesia de los Agustinos. Como quiera que sea, creo que puede situarse antes de los últimos episodios de la vida de Santiago el Mayor, incluso en razón del planteamiento que allí hace de la perspectiva. Mientras que en este fresco, que reúne los dos sucesos en un mismo ámbito espacial, el punto de fuga está todavía en el interior de la escena, aproximadamente a un tercio de la altura de la composición, en los episodios de la vida de Santiago se halla cerca de la base inferior de cada recuadro, produciendo un efecto sugestivo e inédito, pues las figuras parecen vistas desde el nivel del suelo.

En todo caso, la cumbre alcanzada por Mantegna con la decoración de esa Capilla se nota especialmente en las dos últimas escenas, consagradas a la vida del apóstol mencionado —*La marcha hacia el martirio* y *El martirio*— en las cuales su obsesión arqueológica se une a una desesperada tensión expresiva; y también en la *Asunción*, donde el arrebato nervioso de la línea construye y exacerba las formas.

En los años en que se ocupa de la decoración de los Agustinos, enzarzados en polémicas y litigios, Andrés no deja de ejecutar otras obras, entre las cuales hay que recordar el bello *San Marcos* de Francfort; el *Luneto* de la Basílica de San Antonio, en Padua, de 1452; el *Políptico* de San Lucas —conservado actualmente en la pinacoteca de Brera—, de 1453-54, y la *Santa Eufemia*, de 1454, del Museo Nacional de Capodimonte, en Nápoles. Éstas son obras en las que el pintor, cultural y humanamente aislado en Padua, revela las relaciones que mantiene con el ambiente veneciano, en especial con Juan Bellini, con cuya hermana contrae matrimonio en 1454. Y si Andrés presta al veneciano su severa construcción plástica y espacial, adopta de aquél la invitación al mundo de los afectos, a la expresión de los sentimientos. Un indicio de estos cambios se percibe, como ha observado Longhi, en el *Cristo muerto* del políptico de San Lucas, y en el *Cristo en el huerto*, de la Galería Nacional londinense.

Al final de esta fase juvenil, que no revela nunca perplejidad e incertidumbre, está el admirable *Retablo de San Zenón*, de Verona, ejecutado en Padua entre 1457 y 1459; aunque tripartito, conforme a la costumbre gótica, el gran retablo logra su unidad merced a la organización espacial que engloba hasta el mismo marco, haciendo que los elementos de separación de las partes —el peristilo de un edificio clásico, adornado con frisos y guirnaldas, en el cual se agrupan las figuras de los Santos a los lados, y en el centro, sobre el trono, la Virgen con el Niño— se conviertan en verdaderos elementos arquitectónicos de la composición. Toda la escena está resuelta utilizando la perspectiva "baja", que confiere monumentalidad y plástica proximidad a cada figura, según el procedimiento ya mencionado, que empleó el artista en los últimos episodios de la vida de Santiago de la Capilla Ovetari. En los paneles de la predela de este retablo, repartidos

hoy entre el Museo de Tours y el Louvre, Mantegna alcanza una de las cumbres expresivas de toda su carrera. Basta para atestiguarlo, el panel central que representa *La Crucifixión*, pintura que parece repujada y marcada con un sello de piedad y de dolor.

Sobre un pavimento que cubre la cima de una colina están hincadas, firmes, las tres cruces que sostienen las figuras lacerradas de los cuerpos martirizados, mientras los soldados permanecen indiferentes y en las Marías solloza la desesperación: este llanto mudo resuena, lejano, en la roca hendida y en la ciudad amurallada, convirtiéndose en el verdadero protagonista de la escena, tan minuciosamente descrita en todos sus detalles.

En las mejores obras del período paduano de Mantegna, que se cierra en 1459-60 con su traslado a la corte del marqués Ludovico Gonzaga, en Mantua, es la unidad del sentimiento la que, al modo de la unidad espacial, agrupa todos los elementos del cuadro, desde las figuras hasta el paisaje; hay allí una tensión expresiva que tortura y retuerce las formas, traza contornos nerviosos, define ritmos accidentales, agria los tonos y entristece la atmósfera.

En algunas partes del retablo de San Zenón esa tensión parece disminuir y ceder el lugar a una minuciosidad descriptiva casi de miniaturista, pero la técnica exasperada y la fría estilización se confirman resueltamente en el primer decenio del período mantuano. Las muestras más elevadas de este momento son *El Tránsito de la Virgen*, que se halla en el Prado, *Cristo acogiendo el alma de la Virgen*, de la colección Baldi, de Ferrara, y las tres tablas de los Oficios, de Florencia, reunidas arbitrariamente en forma de tríptico. Quizá estas pinturas representan todo cuanto queda de la decoración de la capilla del castillo mantuano, en donde Vasari recuerda haber visto "una pequeña tabla en la que están representadas historias con figuras no muy grandes pero bellísimas". Todas estas obras son de una factura minuciosa, finísima, pero también de una complacencia técnica y descriptiva demasiado reiterada; por eso, sólo algunos detalles, como en *El Tránsito de la Virgen*, la lírica expansión del paisaje fluvial de los alrededores de Mantua, alcanzan un acento poético. Tal vez este paisaje sea el mismo que se podía contemplar desde una ventana de la capilla del castillo, y el artista ha querido pintarlo para competir con la propia naturaleza, con la belleza del paraje, saliendo triunfador de su empeño.

Mantegna, espíritu erudito, se complace a menudo en preciosas evocaciones de la Antigüedad, aunque sin desdeñar tampoco la realidad del mundo en que vive; en los Agustinos, al pintar la vida de San Cristóbal, había mostrado su propósito de volver los ojos hacia la verdad, y ahora, al disponerse a pintar los frescos de la Cámara de los Esposos del castillo de Mantua, el mundo refinado y noble de la corte de sus mecenas se convierte en el protagonista único de toda la decoración.

Este gran retrato colectivo es un tema nuevo, pero el artista lo lleva a cabo con originalidad y con una fina comprensión de la relación que une las partes pintadas con la estructura arquitectónica del ambiente.

Los muros se abren sobre celajes azules recorridos por nubes desgarradas, sobre un paisaje verde y soleado y sobre cortejos de nobles señores: es como si la mano de Mantegna apartara pesados cortinajes para introducirnos en lo más animado de la vida cortesana, entre personajes representados con sus vestimentas de las grandes solemnidades, pero con sus fisonomías de siempre.

En esta "estancia exornada", sigue viviendo el espíritu de un tiempo que se fue, de una época lejana y, sin embargo, presente merced a la vida perenne que le otorga el arte. La visión del artista es ahora amplia y luminosa; son anchas sus pinceladas, y es sabiamente narrativo su acento, desplegado en un canto armonioso y solemne de ritmos sencillos y majestuosos.

Aquí Mantegna pinta por primera vez, con el estilo clasicista y monumental que ya había usado en sus numerosos retratos, una vasta composición en armonía con la concepción renacentista de la vida. Volviendo la mirada desde las paredes hacia la bóveda, parece casi natural encontrar allí todavía un trozo de cielo, cercado por una balaustrada a la cual se asoman los rostros rientes de algunas damas de la corte, rodeadas de angelotes, que juegan. Encima de la balaustrada está colocado en equilibrio un tonel con una planta. Es la primera vez que se intenta en pintura un escorzo aéreo tan atrevido, una lición espacial tan nueva y sugestiva. Como lo atestigua la inscripción de la dedicatoria, los frescos fueron terminados por el maestro en 1474 y, probablemente, los pintó en pocos años. Después de esa fecha, Mantegna realizó tal vez, entre otras cosas, el *San Sebastián* del Louvre, el escorzo patético del *Cristo muerto* y las *Vírgenes* de Milán, Bérgamo y Berlín. Después, alrededor de 1485, inicia la otra gran obra de su madurez. *El triunfo de César*, en la que trabaja a intervalos hasta 1492: son nueve lienzos en los que, con su habitual procedimiento de perspectiva "baja", el artista desarrolla procesionalmente la amplia escena, con un ritmo tan sostenido que alcanza el tono épico. En esta serie de pinturas se realiza por entero su tendencia intelectualista arqueológica; en ella lo antiguo es evocado con fuerza y solemnidad ejemplares: verdadero y genuino canto de amor apasionado a una humanidad heroica que sólo puede vivir en el recuerdo y en la fantasía y que, sólo en ellos, puede recuperar su perdida grandeza.

Las últimas obras de Mantegna nada pueden añadir a su riqueza poética y, así, en *La Virgen de la Victoria*, de 1496, que está hoy en el Louvre; en la *Virgen y Santos*, de 1497, que se halla en el Museo del Castillo de Milán, y en los dos cuadros de tema mitológico para el gabinete de Isabel de Este, conservados ahora en el Louvre y ejecutados respectivamente en 1497 y 1502, su inventiva se estanca en un estéril y pulido academicismo. Sólo en el *San Sebastián* del Museo de la Ca'd'Oro de Venecia, su vena creadora vuelve a inflamarse con el fuego de la pasión.

Entretanto, su cuerpo se consume y su vida está a punto de extinguirse como una tenue vela cuya llama se disipará en la nada: esa vela que él pinta a los pies de su *San Sebastián*, inscribiendo en la cartela enrollada las palabras admonitorias: "Nihil nisi divinum stabile est, caetera fumus".

Mientras que el estilo del período esencialmente académico de la madurez de Mantegna no es desarrollado por los artistas coetáneos suyos (Correggio sabrá vestir sus formas con muy distinta dulzura, aunque se apropie de sus actitudes clasicistas) y mientras que su manera postrera es envilecida hasta rayar en la caricatura por sus tan mediocres hijos, las obras de su época juvenil son estudiadas amorosa y atentamente por una nutrida pléyade de artistas que confían ciegamente en la nueva concepción estilística propuesta por Andrés, al que imitan en lo mejor y del que extraen inspiración y estímulo.

En especial los frescos de los Agustinos y el *Retablo de San Zenón* suscitan el entusiasmo de los jóvenes artistas del norte de Italia, y aunque Squarcione los censure ásperamente, se da el caso de que hasta algunos de sus discípulos, como el emiliano Marcos Zoppo y el dálmata Schiavone, revelan haber sacado partido de ellos. Por otra parte, incluso el mismo Squarcione, en sus últimos años de actividad, acoge las novedades de su precoz discípulo.

El arte veneciano, en cambio, estimulado por el sentimiento apasionado de Juan Bellini, adopta una postura desconfiada con respecto al áspero y espinoso mundo pictórico de Mantegna, si bien no faltan vestigios de su influencia en el ámbito artístico de la república del Adriático. Con sus cuñados, Juan y Gentil Bellini, la relación presenta un carácter de diálogo que llega a ser polémico en alguna ocasión, y con Bartolomé Vivarini y Crivelli el resultado de las influencias transmitidas y recibidas es siempre favorable al paduano. Años después, incluso Carpaccio presenta rasgos típicos de Mantegna.

Volviéndonos hacia los pintores ferrareses —Tura, Cossa y Hércules de Roberti— y a los maestros lombardos —Foppa y Butinone— vemos que muestran un estilo independiente y sólo en raras ocasiones marcado por elementos de la pintura de Mantegna. En cambio, es en el interior del Véneto donde resuena más su influencia en maestros de diversa magnitud: Benaglio, Bonsignori, Morone, Liberal de Verona, Jerónimo de Cremona (estos dos últimos también pintores y miniaturistas), Ambrosio della Corna y, entre todos, el más singular, Bernardo Parentino, por no citar sino algunos de los numerosos artistas que, en toda época, consideraron a Mantegna como a su maestro ideal.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - Cristo en el Huerto de los Olivos - Londres, Galería Nacional - *Esta pintura está relacionada, por su estilo y humanidad, con la predela de igual asunto del* Tríptico de San Zenón, *hoy en el Museo de Tours, que quizá le antecede un poco. Longhi ha indicado justamente la relación que existe entre esta pintura y el* Cristo en el huerto *de Juan Bellini.*

II - III - Retablo de San Zenón - Verona, Iglesia de San Zenón - *Pintado entre 1457 y 1459, este retablo se sitúa al final del período paduano del artista: el maduro conocimiento de las relaciones espaciales que unen entre sí las partes pintadas y las decorativas de esta obra, revela una aguda y original interpretación del estilo puesto de moda por Donatello.*

IV - La Ascensión - Florencia, Galería de los Oficios - *Unida arbitrariamente en 1827, para formar un tríptico, con las obras posteriores llamadas* La Adoración de los Magos *y* La Circuncisión, *tal vez formaba parte de la decoración de la capilla del Castillo de Mantua; a esta serie se suele unir el bellísimo* Tránsito de la Virgen *del Museo del Prado.*

V - La Circuncisión - Florencia, Galería de los Oficios - *Como la anterior, constituía quizá un elemento de la compleja decoración de la Capilla mantuana mencionada, en la cual trabajó Mantegna en 1464. En lo que respecta a su estilo, esta obra desarrolla la minuciosidad descriptiva que Mantegna había mostrado en ciertas partes del* Tríptico de San Zenón.

VI - San Jorge - Venecia, Galería de la Academia - *Esta imagen luminosa del Santo guerrero, armoniosamente destacada sobre el fondo de un paisaje pedregoso que culmina en una ciudad amurallada, puede, por la proporción de la figura y su noble dignidad, paragonarse con los mejores relieves antiguos. Cabe fecharla poco después del año 1460.*

VII - La Virgen con el Niño dormido - Berlín, Museos del Estado - *A semejanza de las* Vírgenes *de Milán y Bérgamo, ésta revela el cambio de la punzante aspereza del período juvenil de Mantegna por una más armoniosa composición. El grupo está inscrito en un ritmo ovoidal y data probablemente de fines del octavo o del noveno decenio del siglo XV.*

VIII - San Sebastián - París, Louvre - *Este lienzo se hallaba originariamente en la iglesia de Aigueperse, ciudad del centro de Francia, a donde quizá fue llevado como presente por Clara Gonzaga en ocasión de su casamiento con Gilberto de Borbón, conde de Montpensier, celebrado en 1481. Se le puede fechar un poco antes por su estilo monumental.*

IX - Cristo muerto - Milán, Pinacoteca de Brera - *Ésta es una de las más famosas obras del artista, que consigue transformar en desesperada tensión el* tour de force *técnico del atrevidísimo escorzo. Su fecha es un tanto discutida, y corresponde quizá a la misma época del* San Sebastián. *Con seguridad es posterior a los escorzos de la* Cámara de los Esposos.

X - XI - La Cámara de los Esposos (detalle) - Mantua, Palacio ducal - *La "Estancia Exornada", conocida vulgarmente como "La Cámara de los Esposos", presenta la única gran decoración con frescos de Mantegna que resta después de la destrucción de las obras de la Capilla Ovetari. El artista ha representado una reunión de la Corte de los Gonzaga.*

XII - La Cámara de los Esposos (detalle) - Mantua, Palacio ducal - *En la cabeza de este palafrenero, el artista ha impreso también el sello de clásica dignidad que impregna todas las escenas pintadas en la cámara, confiriéndoles un carácter áulico, sin renunciar por ello a una objetiva individualización fisonómica de los personajes retratados en la cámara.*

XIII - La Cámara de los Esposos (detalle) - Mantua, Palacio ducal - *En esta escena que, como el anterior detalle, forma parte de la pared izquierda de la cámara, Mantegna revela su consumada destreza de retratista; representa el encuentro del marqués Ludovico Gonzaga con su hijo, el cardenal Francisco, ante parientes, cortesanos y el propio artista.*

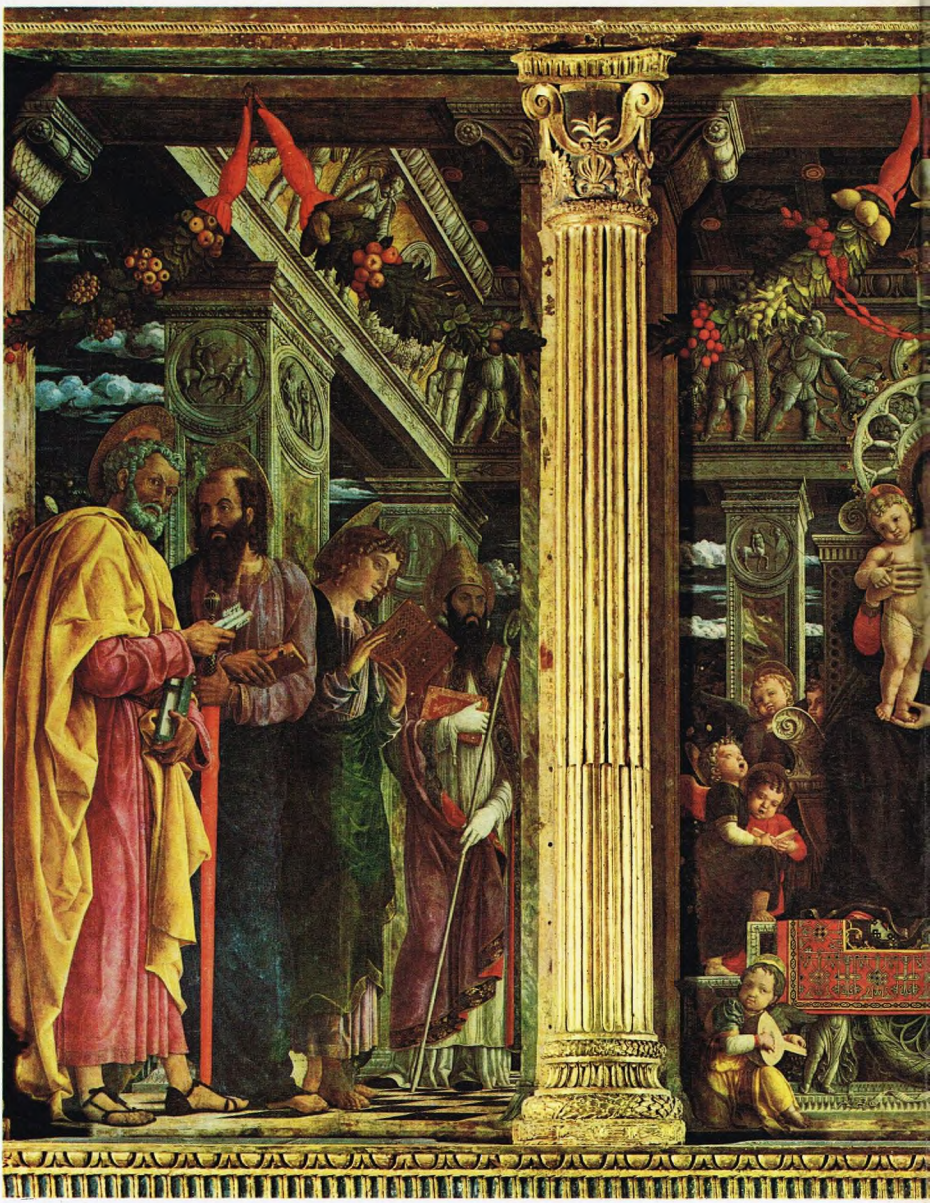
XIV - La Cámara de los Esposos (detalle) - Mantua, Palacio ducal - *El artista ha imaginado las escenas de la "Estancia exornada" de un modo unitario, como si fuesen contempladas por un personaje desde el centro de la cámara; esto explica la variación del punto de vista en los diversos paneles, que culmina en la genial abertura fingida del techo.*

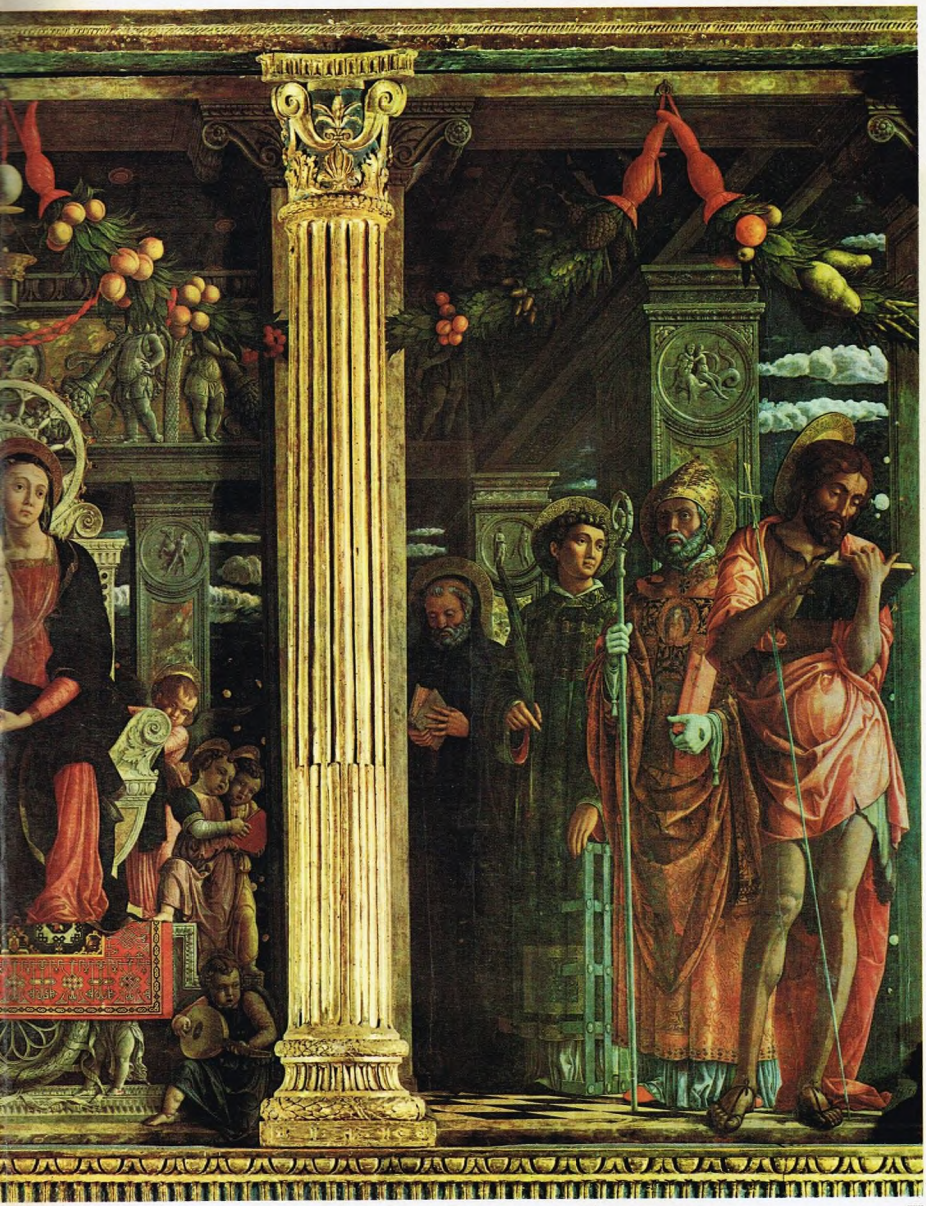
XV - El Parnaso - París, Museo del Louvre - *Aunque por regla general es llamado* El Parnaso, *este cuadro representa en realidad* Un Marte y una Venus que se solazan, un Vulcano y un Orfeo que tañe, y nueve Ninfas que danzan, *como atestigua un inventario de Isabel de Este, para cuyo gabinete fue pintado, en 1497, este magnífico lienzo de ritmo musical.*

XVI - La Virgen de la Victoria - París, Museo del Louvre - *Bajo una pérgola que inspirará a Correggio para una solución similar, se encuentran la Virgen y los Santos y, arrodillado al pie del trono, Juan Francisco Gonzaga, que encargó a Mantegna esta obra, realizada en 1495-96, para cumplir un voto hecho por el prócer durante la batalla de Fornovo.*

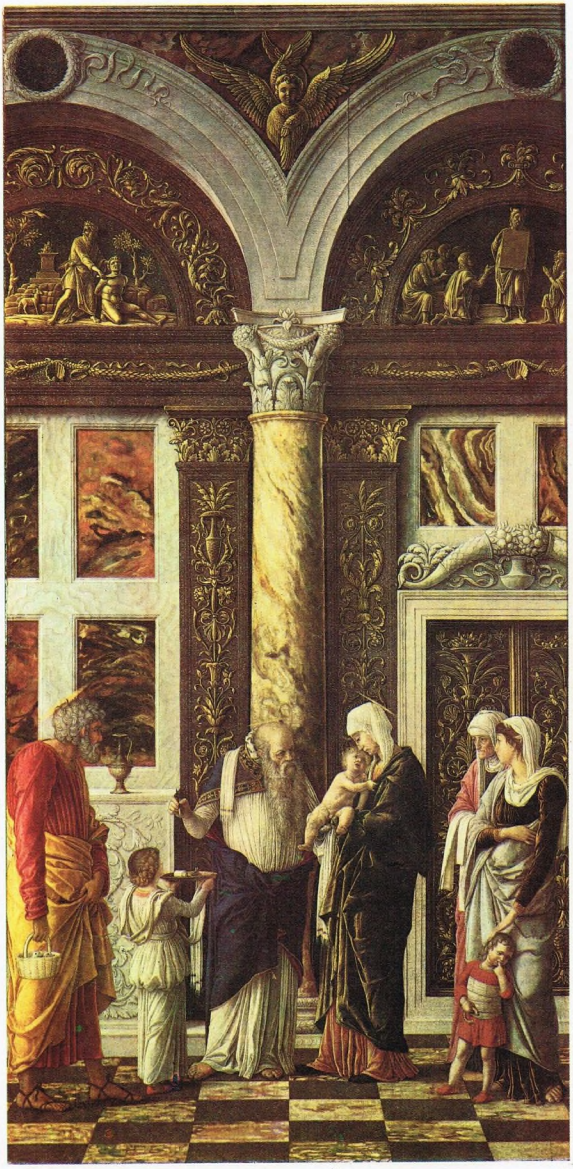
XVII - La Cámara de los Esposos (detalle; en la portada) - Mantua, Palacio ducal - *Lo que aquí está representado es el momento en que la Corte de Mantua se halla reunida para ser informada de un importante acontecimiento —tal vez la designación de Francisco como Cardenal o su llegada a la ciudad—, comunicado al marqués en la carta que va a leer.*

I

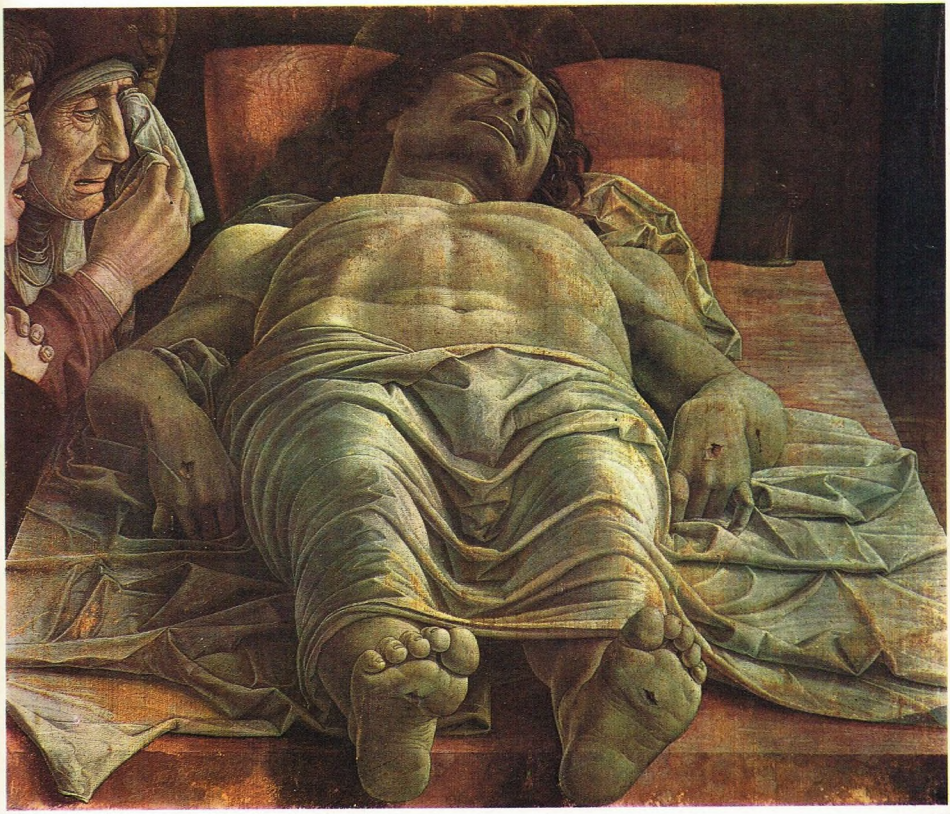




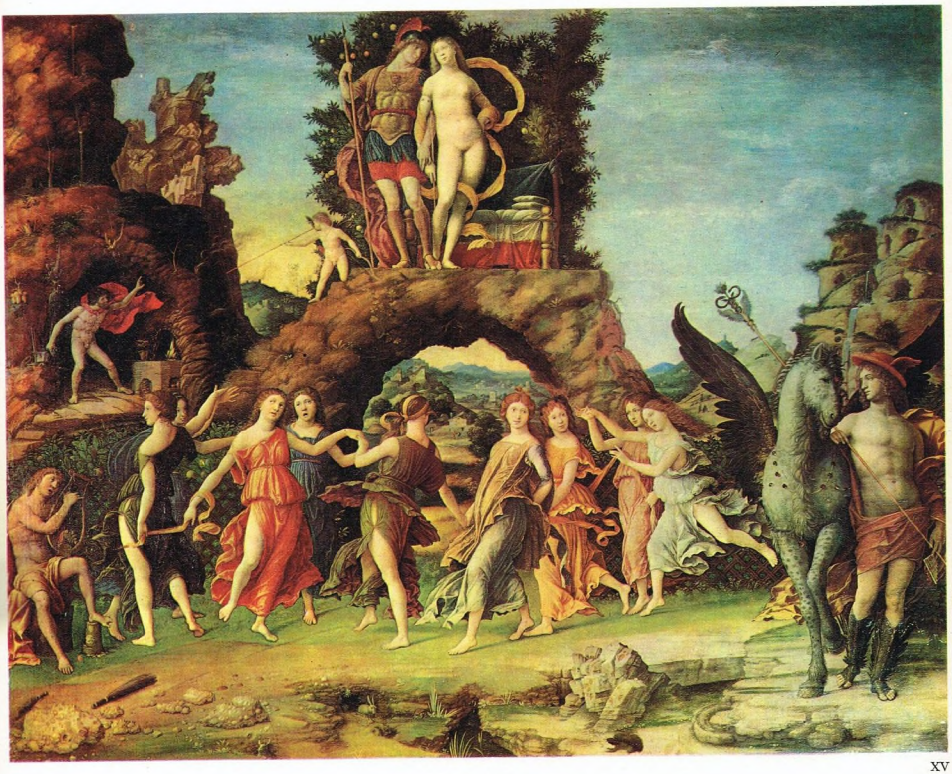
IV



VI



IX



XV

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

Explorar la obra de Mantegna es internarse en un mundo cristalino, creado por un maestro dotado de tal lucidez mental y provisto de tal capacidad metódica que es casi imposible relacionarlo con las manifestaciones, tan espontáneas, tan llenas de imprevisibles licencias y tan hijas del instinto, de gran parte del arte moderno. Otros maestros del pasado pueden seguir gravitando en nuestros pintores; Mantegna, en cambio, permanece distante, solitario en una grandeza que sigue siendo actual, pero resulta inaccesible. Las puras abstracciones que nos ofrece en sus frescos y sus cuadros, tan diestramente asociadas con lo real que parecen traducir la naturaleza en toda su verdad inalterada mientras disimulan su inflexible geometría, son parientas cercanas de las de Piero della Francesca, mas se distancian de éstas porque, paradójicamente, en su dureza mineral cabe un estremecimiento de la pasión que a veces estalla furiosa. Mantegna fue probablemente el más grande de los pintores del siglo XV italiano: por la perfección del oficio, por la variedad de su obra, por su dominio de la composición, por el caudal imaginativo que revela su interpretación de la figura humana, de la arquitectura y del paisaje. Ejerció la más dilatada influencia en su época, y no sólo en artistas provincianos, como los paduanos, los ferrareses y los lombardos, sino en el arte de aquella gran metrópoli que era Venecia, al influir en un pintor tan destacado como lo fue Juan Bellini: en las creaciones tempranas de este principal impulsor de la escuela de pintura veneciana encontramos a cada paso ecos de las inspiraciones de Andrés, su cuñado.

Mas, ese típico exponente de la corriente humanista que fue el genial autor de los frescos de la iglesia de los Ermitaños, de Padua, ya antes de morir pudo ver desvanecerse su influjo mientras frente a su arte duro surgía la "otra" pintura, más blanda, más suave, más movida, más sensual: la del Perugino y de Leonardo, cuya gravitación había de ser mucho más prolongada.

Así, si bien en ciertos aspectos menores (como en sus soluciones de perspectiva vertical), la lección de Mantegna se perpetuó en el curso de los siglos desde Melozzo de Forlì hasta el Correggio y desde el Veronés hasta Tiépolo, alcanzando las postrimerías de la decimoctava centuria, lo esencial del arte de Mantegna, prodigioso creador de formas abstractas, parece haber sido letra muerta a partir del Alto Renacimiento. Cierto es que todavía en el siglo XVII, Rubens aprende, en la obra del paduano, la ciencia de componer desfiles triunfales y de evocar con gran despliegue de figuras las suntuosidades y las glorias del Imperio romano. Pero éste es un caso aislado y el silencio se prolonga en torno de Mantegna hasta que, al promediar el siglo XIX, los prerrafaelistas ingleses, tales como Ford Madox Brown y Eduardo Burne-Jones, redescubren algo de la austeridad y de la grandeza de estilo del pintor de la Virgen de la Victoria.

En nuestros días, como se ha dicho, el arte viviente rara vez toma como guía a Mantegna: en los cuadros de Jorge De Chirico pintados en la época llamada "metafísica" (que constituyen lo mejor de su producción) vemos, por ejemplo, reaparecer determinados recursos perspectivos usados por el paduano con análoga intención expresiva.

La pintura "metafísica" de De Chirico es, desde luego, predominantemente intelectual. Esto es lo que permite asociarla con la de Mantegna, que vivió todos los días de su vida (inclusive aquellos en que, en su calidad de conde palatino, compartía la epicúrea existencia de la nobleza mantuana) como ajeno a la realidad y ensimismado en pensamientos y ensoñaciones acerca de un pasado grandioso, el de la Roma antigua, que conocía tan a fondo como los más eruditos de los doctores de Padua. El autor del Retablo de San Zenón *no fue solamente un gran pintor, sino un arqueólogo de singulares luces y el fundador, en un edificio que a tal efecto hizo construir en Mantua, del primer museo arqueológico que haya existido en el mundo. En su colección figuraban valiosos fragmentos de arquitectura y de escultura de la Antigüedad, de los cuales hizo uso con frecuencia como modelos para detalles de sus composiciones. La afición por la arqueología la tuvo sin duda desde muy joven, puesto que al iniciar, a la edad de diecisiete años, la ejecución de los frescos que describen episodios de la vida de Santiago y de San Cristóbal, evidenció un conocimiento, asombroso para la época, de la arquitectura, la estatuaria, la indumentaria y el armamento romanos.*

Todo el Renacimiento se funda, por lo menos en lo que a las artes visuales respecta, en un renovado interés por la Antigüedad clásica. Pero la ambición de Mantegna de dominar e interpretar en términos originales el lenguaje artístico de aquel período supera en mucho la de cualquiera de sus coetáneos. Desgraciadamente, este enfoque arqueológico llegó a ser, mucho más tarde, privativo de mediocres artistas académicos, con los cuales injustamente se asociaría al pintor del Triunfo de César, pues éste transformó y vitalizó los elementos antiguos de que se valía, mientras que aquéllos nunca llegaron más allá de una esterilidad erudita.

El pasado romano también interesó a Jacobo Bellini, suegro de Mantegna, y más aún a Donatello, que residió en Padua entre los años 1443 y 1452, conviviendo, por lo tanto, en esa ciudad, con el joven que se iniciaba como decorador de los Ermitaños. También convivió Mantegna con Pablo Uccello, pero esto fue en los días (1445) en que se estaba formando en el taller de Squarcione. La obsesión de Uccello por el estudio de la perspectiva —que, según cuenta Vasari, lo desvelaba y causaba la desesperación de su esposa— y el estilo de que hizo gala Donatello en sus creaciones paduanas —el Altar de San Antonio y el Gattamelata— fueron los polos entre los cuales se encendió la chispa genial de Mantegna.

En efecto, en todo el curso de su carrera vemos al pintor preocupado por expresar buena parte de su mensaje mediante los medios que le proporcionaba la perspectiva lineal, a la cual era adicto Uccello, como lo demostró magistralmente en su Batalla de San Romano. Y son innumerables los casos en que en las obras de Mantegna descubrimos la directa imitación de figuras creadas por Donatello, o de las arquitecturas perspectivadas que el escultor florentino introdujo en los admirables relieves del altar de San Antonio.

El gran Donato, sin embargo, hizo más por Mantegna que ofrecerle algunos modelos: lo orientó hacia un tipo de pintura en que predomina el estilo riguroso del escultor, en que las figuras a menudo tienen una consistencia pétrea o metálica, en que los paños rígidos se pegan a los cuerpos, diseñándolos, y en que el modelado en facetas y aristas agudas ostenta una dureza que llega a parecer ajena al espíritu italiano y nos fuerza a recordar el arte germánico y a preguntarnos en qué medida Mantegna, temprano colaborador de Juan de Alemania, pudo recibir, por herencia de sangre o por cualquier otro camino, insinuaciones del arte de allende los Alpes. Pues Donatello, por sí solo, aun considerando la multiplicidad de su lenguaje plástico, que va de la exquisitez helénica de su Anunciación al patético expresionismo de su Magdalena, no explica del todo el implacable rigor del estilo de Mantegna.

Su dureza está muy lejos, sin embargo, de significar insensibilidad. Mantegna era un hombre apasionado, de sentimientos vivísimos, reservados mediante la más severa disciplina. Él, tan amable y cortesano en su evocación mantuana de la corte de Ludovico Gonzaga, es patético en gran parte de su obra, sobre todo cuando describe con el pincel episodios de la Pasión. Entre sus creaciones más sublimes están el Cristo en el Huerto, de Londres, y la Crucifixión del Louvre que otrora constituía el panel central de la predela del Retablo de San Zenón. En ambas composiciones, menudas por el tamaño físico, pero monumentales por el estilo, Mantegna traduce un pensamiento sublime: la naturaleza no puede asistir, indiferente, a la agonía de Dios. Los dolores agónicos repercuten, pues, y cobran forma significativa en el paisaje en que se desarrollan las escenas: en los riscos agrietados, en los peñascos hirientes, en las montañas abruptas, cortantes, dentadas, agudas, que cobran el sentido de cristalizaciones de un grito que asciende al cielo.

Mantegna no sólo consigue la unidad formal del cuadro merced a una composición sabia, en que cada personaje y cada objeto se sitúa en el lugar que le corresponde en el espacio figurado, sino que realiza su unidad espiritual haciendo que resuene en cada una de las formas —humanas, vegetales, minerales— un claro eco de la idea y la emoción inherentes al tema tratado. Sólo un espíritu coherente como el del maestro paduano podía lograr semejante integración, de la cual no nos ha dejado otro ejemplo tan contundente el siglo en que vivió. Al margen de los caracteres "de época", que pueden ser transitorios, la obra de Mantegna debería ser aleccionadora para el artista actual por su inconmovible coherencia y por la potencia expresiva.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA — Pesos 120.—
Agente de suscripciones : Publex S. A. • Maipú 43 • Buenos Aires
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 • Buenos Aires.

*** COLOMBIA**
Editorial Publex Colombiana • Carrera 7a. N° 13-58 • Bogotá — Pesos 10.—

COSTA RICA
Carlos Valerín Sáenz • Apdo. 1924 • San José — Colones 6.50

*** CHILE** •
Cía. Chilena de Ediciones • Sto. Domingo 1175 • Santiago — Escudos 3.—

EL SALVADOR
Distribuidora Salvadoreña • Avda. España N° 344 • San Salvador — Colones 2.80

ESPAÑA
Distribuidora Europea de Ediciones S.A. • Córcega 414 • Barcelona — Pesetas 50.—

GUATEMALA
De la Riva Hnos. • 9a. Av. 10-34 • Guatemala — Quetzales 1.—

HONDURAS
Hortensia Tijerino • Avda. Salvador Mendieta 111 • Tegucigalpa — Lempiras 2.—

(1) MÉXICO
Publex S. A. • Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 • México D. F. — Pesos 12.—

NICARAGUA
Ramiro Ramírez Valdez • Avda. Bolívar Sur N° 302 A • Managua — Córdobas 6.50

PANAMÁ
Agencia Internac. de Publicaciones • Apartado 2052 • Panamá — Balboas 1.—

*** PERÚ**
Central Peruana de Publicaciones • Bolivia 154 • Lima — Soles 30.—

PUERTO RICO
Matías Photo Shop • 200 Fortaleza St. • San Juan — Dólares 1.—

REP. DOMINICANA
Librería Dominicana • Mercedes N° 49 • Sto. Domingo — Pesos 1.—

URUGUAY
Cía. Uruguaya de Ediciones S.A. • 25 de Mayo 620 • Montevideo — Pesos 12.—

*** VENEZUELA**
Venezolana de Publ. C. A. • Princ. a Sta. Capilla 4 • Caracas — Bolívares 5.—

* *Distribución a partir del 4 de septiembre de 1964.*
(1) *Fecha de aparición en México: 15 de septiembre de 1964.*

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 60 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta N° 443

AMORRORTU
LUCA 2223
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
24-VI-64